

стране и основных направлениях внутренней и внешней политики государства)». М., 2000. С. 15.

⁴ Концепция государственной национальной политики Российской Федерации // Идеологические ориентиры России (Основы новой общероссийской национальной идеологии): В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 489.

⁵ Хаттингтон С. Столкновение цивилизаций? // Полис. 1994. № 1. С. 33.

⁶ Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1984. С. 212.

⁷ Гоголь Н.В. Авторская исповедь // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. Статьи. М., 1983. С. 670.

⁸ Федотов Г.П. Судьба и грехи России (избранные статьи по философии русской истории и культуры): В 2 т. Т. 2. СПб., 1991. С. 6.

⁹ Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. Кн. 1. М., 1993. С. 167.

¹⁰ Даль В.И. Толковый словарь великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М., 1994. С. 701.

¹¹ Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1984. С. 664.

¹² Там же. С. 64.

¹³ Там же. С. 712.

¹⁴ Розанов В.В. Мимолетное. 1915 // Русская идея. М., 1992. С. 260.

¹⁵ Тютчев Ф.И. Россия и Германия // Русская идея. С. 96.

¹⁶ Тихомиров Л.А. Критика демократии. М., 1997. С. 639.

¹⁷ Меньшиков М.О. Письма к русской нации. М., 1999. С. 432.

¹⁸ Зайцев Б.К. Без карьеры // Русская идея: В кругу писателей и мыслителей Русского Зарубежья: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 385.

¹⁹ Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. Кн. 1. С. 59.

²⁰ Флоровский Г. Евразийский соблазн // Русская идея в кругу писателей и мыслителей Русского Зарубежья: В 2 т. Т. 1. С. 342.

²¹ Русская интеллигенция как духовный орден // Там же. С. 302.

²² Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 462.

²³ Розанов В.В. Мимолетное. 1915 // Русская идея. С. 280.

²⁴ Солженицын А.И. Россия в обвале. М., 1998. С. 131.

²⁵ Тихомиров Л.А. Апология Веры и Монархии. М., 1999. С. 217.

²⁶ Курбатов В. Живая душа России // ...Из русской думы. Изд-е в 2 т. Т. II. С. 234.

²⁷ Ильин И.А. Соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. III. С. 8.

²⁸ Менделеев Д.И. Соч. Т. XXI. Экономические работы. Л.-М., 1952. С. 385.

²⁹ Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Соч. М., 1952. С. 509.

³⁰ Цит. по: Бессонов Б.Н. Судьба России: Взгляд русских мыслителей. М., 1993. С. 54.

³¹ Гулыга А.В. Русская идея и ее творцы. М., 1995. С. 48.

³² Тихомиров Л.А. Апология Веры и Монархии. М., 1999. С. 218.

³³ Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. Кн. 1. С. 199.

³⁴ Тютчев Ф.И. Соч. В 2 т. Т. 1. С. 216.

О.В.ЗЫРЯНОВ

ЗАГАДКИ РЕАЛИЗМА ГОГОЛЯ В СВЕТЕ ЗАДАЧ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ

Справедливо ли утверждение Н.Бердяева о том, что Гоголь «загадочнее Достоевского»? Казалось бы, любые сравнительные степени (особенно в области индивидуальной эстетики) дело достаточно субъективное, тем не менее приведенное утверждение себя оправдывает. Гоголь, действительно, загадочнее Достоевского. Подтверждают это и слова другого известного мыслителя, В.Розанова: «Гоголь — пример великого человека. Выложите вы его из русской действительности, жизни, духовного развития: право, потерять всю Белоруссию не страшнее станет. Огромная зияющая пропасть оста-

нется на месте, где стоит краткое «Гоголь» <...> Гоголь — огромный край русского бытия. Но с чем же он пришел к нам, чтобы столько совершить? Только с душою своею, странною, необыкновенною»¹.

«Странность» и «необыкновенность» отмечают практически все, кто принимается говорить о Гоголе как творческой личности. Реалист и романтик, натуралист и мистик, сатирик и юморист — вот только некоторые парадоксально сочетающиеся, а порой и взаимоисключающие характеристики «странной» природы Гоголя-художника. Попробуем в какой-то мере разобраться в парадоксальности творческой манеры писателя, а значит — по самому большому счету — в загадках его художественного реализма.

Реализм Гоголя — важнейшая и до сих пор удовлетворительным образом не решенная *методологическая* проблема. Сложность ее, как нам представляется, двойного порядка: во-первых, она связана с общим вопросом о природе реализма как художественного метода, во-вторых, с более частным предметом — конкретной феноменальностью гоголевского творчества, не подпадающего под какие-либо однозначные и упрощенные определения.

Напомним классическую формулу Ф. Энгельса: «Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»². Если учесть, что исторические характеры были открыты на базе еще предшествующего литературного направления — романтизма, то именно *типизация* на основе объективно осмысленных социальных обстоятельств или, иначе, идея социально-исторической *детерминации* должна быть положена в основу реалистического метода. Данная концепция реализма на материале отечественной литературы первой трети XIX в. (прежде всего творчества Пушкина и Гоголя) была развита в монографических трудах Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (1957) и «Реализм Гоголя» (1959), задуманных исследователем в составе серии «Очерков по истории русского реализма».

Концепция реалистического метода (в такой его исторической форме, как критический реализм) была заявлена Гуковским на правах индивидуальной авторской гипотезы как логически непротиворечивая дедуктивная схема, естественно не лишенная свойственных тому времени социологических увлечений. В основу данной схемы исследователь положил важнейшее конструктивное противоречие: концепция критического реализма, с одной стороны, предполагала осознание объективной конкретности бытия и его закономерностей (т. е. «объяснение человека его средой, сначала национально-исторической, а затем и социально-исторической»³), а с другой стороны, в объяснении человека и исторического бытия она еще не поднималась («до диалектического единства понимания частного и общего» (что признавалось прерогативой более поздней фазы реализма, по известному определению М. Горького — социалистического). Причину данного противоречия Гуковский усматривал в «непреодоленной традиции романтизма, все еще видевшей в человеке отъединенную индивидуальность, хотя уже реализм и возвел эту индивидуальность к основам коллективного бытия»⁴. Особенно по-

казательно, что природу данного противоречия исследователь осмыслил как *трагическую*, а сам реалистический метод, еще не изживший до конца романтический индивидуализм, предлагал на этом основании называть *критическим* (как в этой связи не вспомнить формулу Л.В.Пумянского⁵ о *критическом*, или *трагическом классицизме* Пушкина!).

Попутно заметим, что концепция реализма Г.А.Гуковского имплицитно содержала в себе важную методологическую мысль, со всей определенностью высказанную его учеником, Ю. М. Лотманом в статье 1993 г. «“Человек, каких много» и «исключительная личность» (к типологии русского реализма первой половины XIX в.)», а именно — идею *полемиического отталкивания* реализма от романтизма. Подобная мысль, может быть в еще более резкой форме, озвучена в статье В. С. Баевского «Русский реализм» (1997): «Школа раннего русского реализма сложилась в младшей линии литературного процесса, при господстве в старшей линии романтического движения. В силу этого наш *контрромантизм* вобрал в себя — похоже, навсегда, до самого начала XX в. — некоторые свойства романтизма. Об этом много писали, сейчас я только напоминаю о том, что русский реализм навсегда остался покрыт амальгамой романтизма»⁶.

Понятно, что сведение сущности реализма лишь к критическому изображению исторически понятой действительности и односторонней зависимости личности от среды (вплоть до пресловутой формулы «среда заела») вряд ли адекватно природе литературного процесса первой половины XIX в.: оно скорее подходит к такому явлению, как «натуральная школа», да и то лишь в ее «физиологическом» направлении. Что же касается творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя, составившего первую стадию русского реализма, то термин «контрромантизм» (равно как используемые в некоторых современных работах понятия «синтетический/синкретический реализм») кажется здесь куда более оправданным и уместным.

Коррекция схоластической теории реализма вполне неизбежна. Она диктует правомерность и других паллиативных терминов: например, применительно к Пушкину — идеал-реализм, онтологический, духовный, ценностный реализм, применительно к Лермонтову — романтический реализм, применительно к Гоголю — магический, гротесковый, фантастический реализм. Сами подобные поправки, обусловленные сложностью и неоднозначностью художественных феноменов, не столько дискредитируют концепцию реализма как таковую, сколько указывают на еще нерешенные вопросы литературоведческой теории.

Из последних по времени работ, посвященных проблеме реализма 1840—1860-х гг., назовем фундаментальное исследование Е. К. Созиной «Сознание и письмо в русской литературе» (Екатеринбург, 2001). В этой монографии предложено исчерпывающее описание ведущей стратегии письма классического реализма, ориентированной на социально-научное объяснение человека, или сциентистский полюс антропологии. Е. К. Созиной отмечены и введены в литературоведческий оборот такие принципиальные особенности нового литературно-культурного дискурса, как опора на Логос, в подчи-

нении которого находится Этнос, концепция антропологизма (в первую очередь в ее европейском, гегелевском варианте), механизм сигнификата — «понятийной стороны знака, который задает и определяет закон случайного сцепления вещей, но закон не телеологический или теологический, а вполне земной, находящийся в рамках человеческого разума»⁷. Утверждение в литературе отмеченного метонимически-синекдохического, сигнификативного механизма письма, вступающего в противоречие с христианско-персоналогическими интенциями отдельных авторов (в первую очередь Ф. Достоевского) и ведущего к прагматизации религиозных тем, что особенно очевидно проявляется в практике «натуральной школы», обусловлено, с точки зрения исследователя, крепнувшим представлением русских писателей-реалистов о личности как детерминированном существе, в пределе своего разумного объяснения — именно как *вещи*. Однако у раннего реализма, начиная с Пушкина и Гоголя, четко просматривается и другая не менее важная ориентация — на предел абсолютной духовной свободы, или, иначе, полюс *личности*. Вслед за М.М.Бахтиным мы можем смело говорить о некоем магистральном сюжете русской литературы — процессе развешивания личности, *превращения вещи в смысл*, или, иначе, вешной среды — «в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности»⁸. В указанном плане прямой предтечей христианского персонализма и фантастического реализма Достоевского должно быть признано загадочное наследие гоголевского реализма.

Глубочайшей ошибкой было бы сводить гоголевский реализм лишь к внешним принципам типизации, к откровенно натуралистическому методу изображения человека. Гротеск, карикатура, фантастика чаще всего базируются у Гоголя на утрировке, но при этом вовсе не лишены реально-психологического содержания, «общечеловеческого выражения роли». «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру»⁹, — предупреждал сам Гоголь. «Верный взгляд на жизнь» (В.Г.Белинский) приводил писателя к тому, что в его «карикатурах» проступало не столько искажение действительности, сколько символическая заостренность ее отдельных черт при общей верности реалистическим тенденциям.

В таком случае, может быть, точнее говорить о *символизме* художественного мышления писателя. Недаром, по словам В. Розанова, «Гоголь чрезвычайно любил абстракции, обобщения, панорамы», «все его творения, в особенности деловые, сатирические, в сущности, есть схемы»¹⁰. «Схематизм» здесь — особый тип мышления абстракциями, который П. М. Бицилли в своей классической работе «Проблема человека у Гоголя» назвал «абстрактным антропологизмом», «стремлением понять “человека вообще”»¹¹. Вот только два показательных примера. Сохранившиеся черновые заметки к 1-му тому «Мертвых душ» приоткрывают символический план авторского замысла: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Пустословие. <...> Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающий мир» (Т. 5, С. 471). Заявленная «идея

города» — вообще сквозной мотив гоголевского творчества. Объясняя символический смысл «Ревизора», автор в речи Первого комического актера опять-таки обращается к «идее города»: «Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе! Все до единого согласны, что такого города нет во всей России: не слышно, чтобы где были у нас чиновники все до единого такие уроды: хоть два, хоть три бывает честных, а здесь ни одного. Словом, такого города нет. Не так ли? Ну, а что, если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас?» (Т. 4, С. 462).

С установкой на символизм, с абстрактными принципами гоголевской антропологии связано и пристрастие писателя к *авангардным* формам художественного мировидения. Об этом хорошо сказал Н. А. Бердяев: «В искусстве его есть уже кубистическое расчленение живого бытия. Гоголь видел уже тех чудовищ, которые позже художественно увидел Пикассо. Но Гоголь ввел в обман, так как прикрыл смехом свое демоническое созерцание»¹². Из работ последнего времени, посвященных данной теме, назовем неординарное, выполненное в форме кандидатской диссертации, исследование Л. Р. Клягиной «Гоголь и эстетика авангарда» (Екатеринбург, 2002).

О «демоническом созерцании» Гоголя писали многие, начиная, наверное, с Ф. Достоевского и кончая современными работами М. Эпштейна и М. Вайскопфа¹³. Думается, что Гоголь и сам прекрасно понимал критическую направленность своего творчества, проникнутого пафосом негативизма. Чего стоит хотя бы одна заключительная сентенция из цикла «Миргород»: «Скучно на этом свете, господа!» Являя собой, казалось бы, вполне естественную реакцию на апостасийность мира (т. е. его отпадение от Бога), она в то же время несет в своем эмоционально-смысловом строе нечто безлагодатное. Не проявилась ли в этом та самая «червоточина», которую В. Розанов определял как характерную черту духовной организации Гоголя? Во всяком случае именно с Гоголя в духовной жизни русского общества становится так заметно стремление к отрицанию: «При Карамзине мы мечтали. Пушкин дал нам утешение. Но Гоголь дал нам неутешное зрелище себя, и заплакал, и зарыдал о нем. И жгучие слезы прошли по сердцу России»¹⁴. Но достигает ли критическое отношение к действительности в произведениях Гоголя пафоса сатиры? Или точнее так: исчерпывается ли сатирическим изображением смысл его художественных творений?

Еще В. Г. Белинский как-то проникательно заметил: «Нельзя ошибочнее смотреть на «Мертвые души» и грубее понимать их, как видя в них сатиру»¹⁵. Однако если не сатира, то что же тогда является определяющей чертой художественного метода Гоголя? Может быть, юмор? Действительно, если сатира и присутствует в произведениях писателя, то лишь на правах социально-прикладного эффекта или прагматического задания, входящих как составная часть в общую эстетическую программу гоголевского юмора. Природа же юмора — прежде всего философская, мировоззренческая; юмор носит универсальный и синтетический характер; он категория субъективная и катарсическая (М. Бахтин даже предлагал говорить о проявляющемся в творчестве Гоголя «катарсисе пошлости»).

Связанный в общефилософском плане с «вечным раздором мечты с существенностью», юмор, как правило, амбивалентен. В эстетическом трактате Жан-Поля (Рихтера) «Приготовительная школа эстетики» юмор определяется как «возвышенное наоборот» и на этом основании уподобляется странной «птице Меропс, которая обращает к небу свой хвост, но зато в том же направлении взлетает к небу»¹⁶. Бросающаяся в глаза принципиальная *двупланность* (термин П.М.Бицилли) гоголевского мироощущения согласуется именно с такой романтической концепцией юмора. Смех сквозь слезы, синтез сатиры и патетики, комического и трагического, совмещение натуралистической иронии и высокого лиризма — все это формулы амбивалентной природы эстетики гоголевского творчества.

Еще один важный момент: наверное, во всей русской литературе трудно найти художника, более склонного к *идеализму*, чем Гоголь. Последовательно проводимый им прием иронической дистанции, стремление к натуралистическому овеществлению человека (как тут не вспомнить слова Городничего: «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего») предполагают в качестве своеобразного контрприема субъективное вживание автора в души своих персонажей, тенденцию к открытому и проникновенному лиризму. Так, уже в 3-й главе «Мертвых душ», полемически отталкиваясь от духовного убожества героев поэмы, создающего эффект «пугающего отсутствия света», автор в своем взволнованном лирическом воззвании к читателю напоминает возможность иной ценностной перспективы: «Коробочка ли, Манилов ли, хозяйственная ли жизнь, или нехозяйственная — мимо их!» (Т. 5, С. 56). Появляется излюбленный Гоголем образ — лестница нравственного совершенствования, заставляющая вспомнить об «иной чудной струе», благодаря которой «уже другим светом осветилось лицо» (Там же, С. 57).

И здесь мы выходим к заявленной в начале нашей статьи проблеме генетической связи реализма и романтизма, к вопросу о полемическом отталкивании раннего реализма от романтической традиции, об особом феномене русского контрромантизма. Романтизм для Гоголя навсегда остается одной из сокровенных тем: писатель «овладевает самой творческой проблематикой романтизма, интимно вживается в этот романтический опыт. <...> С творческой серьезностью Гоголь пережил и прочувствовал все демонологические мотивы романтики, и перевоплотил их в полнозначных образах»¹⁷. По самому большому счету можно было бы назвать три важнейших канала, связующих Гоголя с опытом романтической культуры: во-первых, это мистические настроения немецких романтиков (прежде всего творчество Э.Гофмана и Л.Тика), во-вторых, национальный вариант романтизма (своего рода украинское «барокко») и, в-третьих, французская школа неистовой словесности (см. по этому вопросу капитальное исследование В. В. Виноградова «Романтический натурализм. Жюль Жанен и Гоголь»).

Гоголь как *мыслитель* — еще одна важнейшая проблема, которую нельзя обойти при решении вопроса о творческом методе писателя. Представление о Гоголе как стихийном художнике, не имеющего систематического мышления и оригинальной философской

концепции творчества, в корне неверно и односторонне. В самом общем виде о Гоголе-мыслителе ярко и точно высказался Д.И. Чижевский: «Гоголь входит как эпигон «александровской эпохи» в культурную сферу, в которой зачинаются славянофильство и западничество, «официальная народность» и политический и социальный радикализм, зарождается «украинофильство» ... и новая украинская литература... Именно поэтому он, с одной стороны, «отстал» от своего времени, с другой, «опередил» его. В «отсталости» Гоголя отчасти и причина его идеологических «провидений», предвосхищения им идей Достоевского, эстетики символизма, некоторых религиозных мотивов, появляющихся снова только у современных русских религиозных философов. <...> Он оказался во многом единомышленником и союзником последующих поколений именно потому, что духовно принадлежал к поколению своих отцов»¹⁸. По самому большому счету значение Гоголя-мыслителя в том, что он явился *пророком христианской культуры*. В условиях Нового времени (а значит и мощной секуляризации всех сфер культурной жизни) он первым повернул художественное творчество в сторону Церкви и открыто прокламировал верность искусства задачам православно-христианской жизни.

Но в чем же, собственно, заключается идея православной культуры? По словам В. В. Зеньковского, Православие «ищет не прямого внешнего себе подчинения исторического материала, а преобразования человеческой души и культуры изнутри», т. е. предполагает «внутреннюю христианизацию духовной нашей жизни и нашей активности»¹⁹. Интересна и поучительна в этом плане повесть Гоголя «Портрет» (особенно ее вторая редакция, 1842), в которой открыто поставлен вопрос о губительной силе натуралистического изображения, о необходимости связи искусства и религии, о нравственно-религиозном оправдании искусства.

Напомню кратко сюжет повести. Рисуя портрет ростовщика Петромихали (по существу антихриста), художник в состоянии отращения предельно натуралистически выводит глаза (впечатление такое, что они даже вырезаны из живого человека и вставлены в портрет), в результате чего изображение начинает обладать огромной искушающей силой, а его воздействие на зрительскую аудиторию становится поистине губительным. «Ну, брат, состряпал ты черта!» — обращается к художнику (автору портрета) его приятель. Но значит ли это, что из круга задач искусства должно быть начисто исключено изображение реально-земного и метафизического зла? Нет, с точки зрения Гоголя не только сфера идеального и позитивного, но и область inferнального также может стать для искусства предметом изображения. Весь вопрос заключается только в том, как изображать зло. И в этой связи Гоголь не случайно обращается к авторитету Пушкина, давшего «идеальное» изображение «Демона»: «В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души» (т. 3, с. 107). Поэтому-то не для искушения (а из всех русских писателей никто, наверное, так не почувствовал этимологическую

связь искусства и искушения, как Гоголь), а «для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства» (там же). Но достигается это в полной мере только благодаря *идеальному* характеру изображения.

Символическому заданию подчинена и композиция повести. Если первая часть «Портрета» посвящена истории моральной деградации художника Чарткова, гибели его души, то вторая часть задает «рецепт» духовного спасения, представляя, по сути, «мистерию искупления» (Н. Бердяев), возрождения души безымянного автора таинственного портрета. Гоголь отстаивает принцип моральной ответственности художника за свои творения, ответственности, которая простирается даже за грань его земного существования. И не случайно в этом вопросе он удивительным образом сходится с позицией И. А. Крылова в басне «Сочинитель и разбойник». В сюжете указанной басни некий сочинитель (прототипом которого выступает Вольтер: «Он тонкий разливал в своих твореньях яд, Вселял безверие, укоренял разврат, Был, как Сирена, сладкогласен, И, как Сирена, Был опасен») после своей смерти попадает в ад, где подвергается наказанию наряду с разбойником. Но если с течением времени наказание разбойника смягчается, то муки сочинителя, напротив, с годами только усиливаются. Объяснение подобному наказанию боги дают следующее: «Не ты ли величал безверье просвещеньем? Не ты ль в приманчивый, в прелестный вид облек И страсти и порок? И вот опоена твоим ученьем, Там целая страна Полна Убийствами и грабежами, Раздорами и мятежами И до погибели доведена тобой! В ней каждой капли слез и крови — ты виной. И смел ты на богов хулой вооружиться? А сколько впредь еще родится От книг твоих на свете зол! Терпи ж; здесь по делам тебе и казни мера!»²⁰. Отстаиваемая художником идея морально-религиозного оправдания искусства находит свое объяснение именно в свете задач православно-христианской культуры.

Тема «маленького человека» у Гоголя также трудно представить вне контекста идей христианского гуманизма. Принципиальное различие между христианской идеей любви к «погибающей душе брата» и выработанной внерелигиозным сознанием концепцией социальной гуманности, так называемым филантропизмом, существенно для понимания сокровенного смысла гоголевской «Шинели». В качестве содержательного комментария приведем следующее высказывание С. Н. Булгакова: «Для гуманности злом является всякое страдание, она хочет всех сделать довольными и счастливыми и верить в осуществимость этого замысла. Христианская же любовь знает и очистительную силу страданий, а, напротив, довольство, «удовлетворение наибольшего числа потребностей», согласно гедонистическому идеалу счастья, для нее явилось бы духовным пленом у князя мира сего. Для гуманности совсем не существует греха, а зло она знает только как следствие плохой общественности; для христианства социальное зло есть лишь одно из проявлений зла космического, и притом не высшее, не предельное. Социальный прогресс, наряду с успехами гуманности, а отчасти и в связи с ними, может сопровождаться и самыми утонченными формами зла духовного, как и сама она может в конце концов стать личиной антихри-

ста. Поэтому, будучи непримиримо к злу духовному, христианство отнюдь не имеет такой же непримиримости к злу внешнему, и в частности социальному, как производному, здесь оно охотно склоняется к практике оппортунизма и консерватизма. Оно знает заповедь *верующего терпения* (которое вовсе не есть ни духовная пассивность, ни раболепство), ибо не хочет стать жертвой провокации зла. Но очевидно, что самая эта заповедь есть чудовищный соблазн для гуманизма, который почти всегда поэтому имеет возможность *превзойти христианство в гуманности*²¹. И этот опыт христианского гуманизма со всеми его трагическими противоречиями (вплоть до известной легенды Ф.М.Достоевского «Великий инквизитор») был открыт Гоголю — художнику и мыслителю.

Прислушаемся к программному заявлению писателя, относящемуся к позднему периоду творчества: «Дело мое — *душа и прочное дело жизни*» (Т. 6, С. 83). Обратим внимание на двусоставный характер приведенной формулы: если «душа» — это прежде всего материал творчества, опыт самонаблюдения и рефлексии, т. е. все-таки нечто человеческое, даже, может быть, слишком человеческое, то «прочное дело жизни» — скорее, уже область не душевного, а *духовного*, тот важнейший ценностный ориентир, который задает символическую перспективу творческого эксперимента. Книга «Выбранные места из переписки с друзьями» (при всем разном ее читательских оценок) прямо закрепляет за Гоголем роль «учителя жизни» и звание «русского Паскаля» (Л.Толстой).

Христианским в своих глубинных истоках предстает и важнейший аспект гоголевской антропологии — вопрос о соотношении социально-типического, или «внешнего человека», с одной стороны, и «духовной внутренности человека», сокровенного центра личности, с другой. Вот что писал по этому поводу В. В. Зеньковский: «Личность не может быть «типична», типичным может быть лишь ее эмпирическое выражение, ее то или иное состояние, свойство, качество — типическое можно искать лишь в «природе» человека (слагающейся в данную индивидуальность), а не в его личности, как основе своеобразия; именно оттого, что понятия личности и природы в человеке не тождественны, не сливаются (хотя одно не существует реально без другого), *личность является свободной в отношении к своей природе*. <...> Вся религиозная романтика, насколько не противоречившая внешнему реализму в рассказах Гоголя, как раз и заключалась в его мечтах о *возможности духовного перерождения самых пустых, огрубевших, духовно одичавших душ*»²². Позднее творчество Гоголя со всей убедительностью свидетельствует о том, что «христианство может войти в мир *лишь через личность*»²³. Трагический опыт «мистерии искупления» — преимущественно негативный в «Шинели» и позитивный в «Портрете», равно как и проблемно-открытый в незавершенных главах 2-го тома «Мертвых душ» — тому прямое подтверждение.

Приведем еще одно высказывание В.В.Зеньковского: «Нисколько не ослабляя всей подлинности и серьезности религиозных переживаний Гоголя, мы должны все же сказать, что в его художественном творчестве *не светились лучи христианского восприятия жизни*. <...> Внешний реализм Гоголя не был в сущности настоящим

реализмом — он был односторонним, не включая в себе нигде ни одной точки опоры для просветления. Во всяком случае, религиозный романтизм, т. е. *отсутствие религиозного реализма*, и отталкивание от убожества людей (что внутренне чуждо христианству) определяли собой особый акцент во внешнем реализме Гоголя»²⁴. Оставляя пока в стороне резкость приведенных оценок, обратим внимание на важность следующего положения: по сути всякого истинного художника можно оценивать в двух системах координат — сразу же по двум линиям, соответственно, «религиозный романтизм/реализм» и «реализм внешний/внутренний». При этом совсем не обязательно, что одно ценностное определение (например, религиозный романтизм) должно исключать другое (например, внешний реализм). При решении подобных вопросов необходимо принимать во внимание как сложность художественно-эстетического феномена, так и проблему эволюции творчества писателя.

С учетом всего вышесказанного можно утверждать, что Гоголь — несомненно религиозный романтик, постоянно отталкивающийся от духовного убожества «мертвых душ», «бессмертной пошлости людской». Но Гоголь такой религиозный романтик, который движется в сторону реализма, причем, что особенно важно: от реализма внешнего — к реализму настоящему, внутреннему; от задач чистой эстетики — к ярко выраженной религиозной проблематике; в религиозной же сфере — от освоения ветхозаветных мотивов к утверждению ценностной системы Нового Завета. Сама напряженность и экспериментальный характер этих поисков, драматизм творческого развития обусловили актуальность того, что мы называем гоголевской традицией, для всей русской литературы последующего времени, ибо, как известно, «с Пушкина все начинается, а пошло от Гоголя»²⁵.

БИблиОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 122.

² Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. 2-е изд. М., 1955—1966. Т. 37. С. 35.

³ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 398.

⁴ Там же. С. 402.

⁵ См.: Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма (поэтика Ломоносова) // Контекст. 1982. М., 1983.

⁶ Баевский В. С. Русский реализм // Пушкин и другие: Сб. статей, посвященный 60-летию со дня рождения С. А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 327.

⁷ Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001. С. 506.

⁸ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1987. С. 387.

⁹ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 4. С. 447. В дальнейшем все цитаты из Гоголя приводятся по этому изданию с указанием в тексте соответствующего тома и страницы.

¹⁰ Розанов В. В. Указ. соч. С. 122.

¹¹ Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 561.

¹² Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993. С. 79.

¹³ См.: Эпштейн М. Ирония стиля: Демоническое в образе России у Гоголя // Новое литературное обозрение. № 19 (1996); Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

¹⁴ Розанов В. В. Указ. соч. С. 121.

¹⁵ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1979. Т. 5. С. 53—54.

¹⁶ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Пер. с нем. М., 1981. С. 152.

¹⁷ Флоровский Георгий. Пути русского богословия. Киев, 1991. С. 260.

- ¹⁸ Чижевский Д. Неизвестный Гоголь // Новый журнал. Нью-Йорк, 1951. № 27. С. 135—136.
- ¹⁹ Зеньковский В. В. Идея православной культуры // Православие: pro et contra. СПб., 2001. С. 269, 276.
- ²⁰ Крылов И. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. Комедии. Басни. М., 1984. С. 595—596.
- ²¹ Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 347—348.
- ²² Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М., 1997. С. 178, 183.
- ²³ Там же. С. 218.
- ²⁴ Там же. С. 176.
- ²⁵ Ремизов А. Живой воды // «В краю чужом...». Зарубежная Россия и Пушкин. М., 1998. С. 323.

А.Б.КОСТЕРИНА

РУССКИЙ ТЕАТР В СУДЬБЕ МИХАИЛА ЧЕХОВА

*Он пронес сквозь свое творчество
лучшее, что было в русском театре и
и в русском искусстве.*

П.Марков

Михаил Александрович Чехов (Петербург, 1891 — Лос-Анджелес, 1955) принадлежал к числу тех художников, судьба которого неразрывно связана с судьбой русского театра, как в самой России, так и за ее пределами. Вне творчества великого актера, режиссера, педагога невозможно в полной мере осмыслить своеобразие метафизического Пути и Дара русского театра миру.

Племянник А.П.Чехова и ученик К.С.Станиславского, М.Чехов вошел в историю русского театра вместе с Первой студией МХТ, в которую он поступил в 1912 г. (Перед этим Чехов окончил театральную школу в Петербурге и полтора года играл в Суворинском театре). Насколько Л.Сулержицкий и Е. Вахтангов были «знаменем Первой студии в области режиссуры, настолько Чехов стал ее знаменем в области актерской», — считает П.Марков ¹. Опыт работы в Первой студии и ее организация (с 1922 г. он назначен ее директором), репертуар и дух оказали определяющее влияние на всю будущую деятельность Чехова. Именно здесь сформировался Чехов-актер и тот «прообраз» его искусства, который предопределил не только развитие его метода, но и цель его стремлений на Западе.

В 1928 г. Чехов эмигрировал из России. Причины отъезда были связаны с политикой «укрощения искусства» сталинского периода и с поисками нового театра, основанного на антропософии. В 1928—1938 гг. Чехов работал в Европе (Германия, Франция, Латвия, Литва, Англия), а в 1938—1955 — в Соединенных Штатах.

В отечественном театроведении утвердилась версия о расцвете таланта Чехова в России и его угасании в эмиграции. По словам А.Смелянского, «в России с трудом верят в репутации, сложившиеся «там, где нас нет» ². Жизнь актера в эмиграции изображалась в самых мрачных красках. Актриса МХАТ-2 С. Бирман пишет: «Так силен был Чехов, только пока он принимал к земле русской. Эмигрировав, он пал как актер. Годы его заграничных скитаний печальны и бесплодны» ³.